

## La puissance du langage chez Samuel Beckett

FUJIWARA Yo

### Introduction

Maurice Blanchot<sup>(1)</sup> a écrit trois essais sur l'oeuvre de Samuel Beckett : «*Où maintenant ? Quand maintenant ?*»<sup>(2)</sup> en 1953, à l'époque où le monde littéraire découvre les oeuvres de Beckett ; «*Notre épopée*»<sup>(3)</sup> en 1961, quand Beckett publie *Comment c'est* ; «*Oh tout finir*»<sup>(4)</sup> en 1990, au moment de la mort de Beckett. Ces trois essais sont toujours considérés comme des critiques capitales sur les oeuvres de Beckett. Mais les termes de Maurice Blanchot ne semblent pas viser à éclaircir la problématique beckettienne, mais plutôt à demeurer dans ses obscurités. Pour donner un exemple, dans «*Où maintenant ? Quand maintenant ?*», il finit en citant *L'Innommable*, mais ne répond pas à la question posée au commencement<sup>(5)</sup> ; «*Qui parle dans les livres de Samuel Beckett ? Quel est ce « Je » infatigable qui apparemment dit toujours la même chose ?*»<sup>(6)</sup>.

Dans «*Où maintenant ? Quand maintenant ?*», Blanchot traite des trois romans contemporains : *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable*. Son intérêt se porte surtout sur *L'Innommable* et les deux romans précédents sont considérés comme prélude à cette approche d'une parole neutre<sup>(7)</sup>. Les oeuvres se développent au fur et à mesure vers ce néant profond, «*Expérience sans issue, quoique de livre en livre elle se poursuive d'une*

manière plus pure, en rejetant les faibles ressources qui lui permettraient de se poursuivre »<sup>(8)</sup>.

Au début de son essai, Blanchot examine *Molloy* et *Malone meurt* sous le titre *Dans la région de l'erreur*. Mais de quelle erreur s'agit-il ? Dans *Molloy*, il y a deux erreurs. Blanchot mentionne d'abord l'erreur de la parole. « *Molloy* est encore un livre où ce qui s'exprime essaie de prendre la forme rassurante d'une histoire, et certes ce n'est pas une histoire heureuse, non seulement par ce qu'elle dit, qui est infiniment misérable, mais parce qu'elle ne réussit pas à le dire »<sup>(9)</sup>. Ensuite, ainsi qu'il l'écrit, « nous sentons bien que ce vagabond est tenu par une plus profonde erreur et que ce mouvement heurté s'accomplit dans une région qui est celle de l'obsession impersonnelle »<sup>(10)</sup>, il y a celle du déplacement des personnages qui ne les mène jamais à leur but. Blanchot saisit ces deux erreurs sous les traits de l'errance, « l'espace infini des mots et des histoires »<sup>(11)</sup>. Les mouvements de la parole et les déplacements géographiques des personnages se confondent ici. Notre propos sera de révéler la liaison entre ces deux mouvements pour répondre au problème sur lequel Blanchot n'a pas fait toute la lumière. Nous classerons d'abord l'espace représenté dans les oeuvres de Beckett en trois groupes et ensuite nous examinerons chaque espace au niveau du récit. Pour finir, nous dégagerons trois fonctions du langage pour répondre à la question posée par Blanchot : Qui parle dans les livres de Samuel Beckett ?

### 1. Sur les trois espaces

« Route à la campagne, avec arbre »<sup>(12)</sup>.

Cette lande vide et poignante d'*En attendant Godot* représente l'un des

paysages typiques de l'oeuvre de Samuel Beckett. Dans cette insistante simplicité du paysage, les personnages attendent Godot en vain. Les décors des pièces de théâtre de Beckett contiennent toujours cette simplicité. La chambre déserte de *Fin de partie*, le mamelon d'*Oh, les beaux jours* et les vastes ténèbres de *Pas moi*, etc. Cette simplicité n'est pas seulement caractéristique du théâtre, elle l'est aussi des paysages romanesques : la campagne où vagabonde Molloy, la chambre où s'installe Malone. Ces paysages contiennent aussi une ambiguïté ultime. Les espaces sont flous et les personnages ne se repèrent jamais. Ces espaces simples et neutres peuvent se classer en trois groupes : l'espace ouvert, l'espace clos<sup>(13)</sup> et l'espace imaginaire. Examinons *Molloy* par exemple. L'espace ouvert est l'endroit où Molloy et Moran vagabondent, l'espace clos désigne les lieux où les deux personnages racontent chacun leur récit. L'espace imaginaire est la place que l'auteur ne décrit pas vraiment, c'est-à-dire l'endroit où se situe sa mère pour Molloy et celui où se situe Molloy pour Moran, le point qu'ils n'atteignent jamais.

L'espace ouvert est d'abord un espace de parcours. Les personnages de *L'expulsé*, *Le calmant*, *La fin* et *Molloy* se déplacent sans cesse. Ce sont par exemple la campagne, les plaines, les collines et les forêts où Molloy mène la quête de sa mère, et Moran la quête de Molloy. C'est aussi la ville et les rues dans *L'expulsé*. La caractéristique de cet espace consiste dans la suppression de tout ornement descriptif. Les personnages ne peuvent pas se repérer et ils continuent chacun leur errance sans en voir la fin. Dans *La Fin*, le personnage avoue son incapacité à se repérer. « Dans la rue, j'étais perdu. Il y avait longtemps que je n'avais mis les pieds dans cette partie de la ville et elle me semblait bien changée »<sup>(14)</sup>. Cette absence de repères tient à l'éloignement entre le monde et le paysage mental du personnage. Nous

pouvons trouver à plusieurs reprises la même sorte d'écart dans *Molloy*. « Ce que je peux affirmer, [...] c'est qu'il me devenait indifférent notamment de savoir dans quelle ville j'étais »<sup>(15)</sup>. L'errance perd son caractère géographique. Les confins de chaque endroit n'existent plus. « Les régions ne finissent pas brusquement, que je sache, mais se fondent insensiblement les unes dans les autres »<sup>(16)</sup>. La décomposition physique des personnages amplifie cet empêchement. « Et mon oeil aussi, le bon, devait être mal relié à l'araignée, car je nommais difficilement ce qui s'y reflétait, souvent avec netteté. [...] Et n'ayant qu'un seul oeil, sur les deux, qui fonctionnât à peu près convenablement je saisisais mal la distance qui me séparait de l'autre monde »<sup>(17)</sup>. Il y a un écart profond entre les personnages et le monde. L'espace ouvert fonctionne comme un endroit où les personnages se sentent tout démunis au monde.

Il y a un tout autre espace, qui est clos. C'est un endroit où les personnages écrivent et parlent. Molloy décrit son aventure dans la chambre de sa mère et Malone raconte ses récits sur son lit. Malgré cet espace fermé, les personnages ont la même difficulté à se repérer. Dans *Malone meurt*, Malone ne sait pas exactement à quel étage il est et la chambre devient un espace mouvant. Le grand nombre d'hypothèses qu'il se pose lui interdit de se faire une idée précise de sa localisation et de demeurer dans cet espace ambigu<sup>(18)</sup>.

Le dernier groupe correspond à un espace imaginaire. Cet espace nous semble plus fertile et plus difficile à commenter que les deux précédents. Le problème réside dans l'inexistence de cet espace. Molloy n'arrive pas à voir sa mère, Moran ne trouve pas Molloy et Vladimir et Estragon ne rencontrent jamais Godot. Avec ce dernier groupe de l'espace, il s'agit en fait des représentations des personnages pendant l'attente. C'est un espace qui

n'existe que dans le paysage intérieur des personnages. Il peut être considéré comme la place où les personnages mettent leur espoir vainement ; le centre absent autour duquel ils gravitent obscurément. La place où ils sont obligés de parvenir ; la tâche impossible.

Cet espace nous semble avoir un rôle essentiel. Certes, c'est un espace qui n'existe nulle part, mais il fonctionne comme un moteur de parcours et de parole pour les personnages.

Nous avons présenté ci-dessus les caractéristiques de ces trois espaces. Mais dans *L'Innommable*, l'espace ouvert et l'espace clos n'apparaissent pas vraiment. Nous examinerons la disparition de ces deux espaces au niveau du récit.

## 2. Sur les inventions des histoires

Les oeuvres de la trilogie sont toutes composées de la même façon : un homme raconte une histoire. Dans ces romans, chaque personnage joue un rôle de narrateur. Dans *Molloy*, Molloy et Moran racontent leurs histoires et dans *Malone meurt*, Malone invente les histoires de Sapo et Macmann. Dans *L'Innommable*, le narrateur essaie de raconter les histoires malgré son incapacité. Mais quel est le motif de ce discours ? Molloy écrit des pages sur l'ordre d'un homme, dont il croit qu'il l'a mené à la chambre de sa mère. Il affirme qu'il ne travaille pas pour l'argent et en même temps se pose la question : « Pourquoi alors ? »<sup>(19)</sup>. Quant à Malone, il propose plusieurs raisons. D'abord, il déclare comme suit : « D'ici là, je vais raconter des histoires, si je peux. Ce ne sera pas le même genre d'histoires qu'autrefois, c'est tout. [...] Je m'en promets beaucoup de satisfaction, une certaine

satisfaction »<sup>(20)</sup>. Mais un peu plus tard, il dit aussi qu'il parle pour se désennuyer<sup>(21)</sup>. Dans ces deux romans, la raison n'est pas totalement révélée.

C'est dans *L'Innommable* que le motif du discours est éclairé. Le narrateur dit qu'il est obligé de parler et qu'il cherche à raconter son histoire à lui<sup>(22)</sup>. « Ces Murphy, Molloy et autres Malone, je n'en suis pas dupe. Ils m'ont fait perdre mon temps, rater ma peine, en me permettant de parler d'eux, quand il fallait parler seulement de moi, afin de pouvoir me taire »<sup>(23)</sup>. C'est la quête de soi qui motive tous les discours. Et dans ce dernier roman de la trilogie, il nous apparaît que les histoires précédentes n'étaient pas vraiment les histoires que le narrateur avait voulues et qu'elles n'étaient que des inventions. Les anciens personnages : Murphy, Molloy et Malone, n'étaient que des « fantômes sans substance »<sup>(24)</sup>.

Nous avons mentionné plus haut que l'espace ouvert est celui de parcours et l'espace clos celui où les personnages racontent les histoires. Quant à l'espace ouvert, Molloy et Moran, certes, semblent y raconter chacun leur errance, autrement dit, leur expérience, mais selon le narrateur de *L'Innommable*, ce n'est qu'une vaine illusion. Le paysage extérieur se traduit ici comme le paysage intérieur. L'espace ouvert n'est qu'un paysage mental du narrateur. L'espace clos, lui aussi, peut être conçu comme l'espace fictif. A la fin de *Malone meurt*, le narrateur ajoute quelques lignes pour lui rappeler qu'il subsiste<sup>(25)</sup>. C'est grâce au langage qu'il peut sentir son existence.

Dans *L'Innommable*, le narrateur rejette le support du récit (l'espace ouvert) et celui du personnage (l'espace clos). « Il ne s'agit plus de personnages sous la rassurante protection de leur nom personnel, il ne s'agit plus d'un récit, même conduit dans le présent sans forme du

monologue intérieur »<sup>(26)</sup>.

Le narrateur ne peut plus décrire ces deux espaces et seul l'espace imaginaire supporte sa parole. Il ne reste que l'acte de la parole. L'évolution de ces trois oeuvres se manifeste ici. L'errance des personnages, qui est fondée sur les deux espaces, devient l'errance de la parole<sup>(27)</sup>. Le narrateur sait que toutes les histoires sont construites par des mots. Raconter les histoires est un acte de langage. Nous examinerons donc le fonctionnement du langage dans le prochain paragraphe.

### 3. Sur le fonctionnement du langage

A travers la trilogie, le narrateur perd de plus en plus le contrôle de son langage, bien qu'il connaisse la nécessité des mots pour raconter des histoires. Déjà dans *Molloy*, Molloy se plaint de l'incapacité du langage à désigner la chose<sup>(28)</sup>. La narrateur de *L'Innommable* explique bien ce problème : « je suis en mots, je suis fait de mots, des mots des autres, quels autres, l'endroit aussi, l'air aussi, les murs, le sol, le plafond, des mots, tout l'univers est ici, avec moi »<sup>(29)</sup>. Les mots sont ceux des autres et le narrateur entend la voix des autres. Mais, ce sont seulement les mots qui peuvent construire les histoires. Et l'existence même du narrateur est faite des mots. Le problème réside dans le fait que le narrateur obéit aux mots plutôt qu'il ne les maîtrise. Ce n'est plus le narrateur qui parle, mais la voix. Le statut du narrateur en tant que sujet se dissipe ici et la voix s'y substitue. Les oeuvres de Samuel Beckett peuvent s'expliquer à travers cette puissance du langage et nous examinerons cette puissance sous trois aspects.

Premièrement, le langage fonctionne comme impératif. Molloy est déjà

conscient de cette fonction. « Mais les impératifs, c'est un peu différent, et j'ai toujours tendance à y obtempérer, je ne sais pourquoi. Car ils ne m'ont jamais mené nulle part, [...]. Je les connaissais donc, mes impératifs, et cependant, j'y obtempérais. C'était devenu une habitude. Il faut dire qu'ils portaient presque tous sur la même question, celle de mes rapports avec ma mère »<sup>(30)</sup>. Molloy et Moran continuent leur quête même après qu'ils ont été gravement blessés. Et le narrateur de *L'Innommable* ne peut pas arrêter la parole pour posséder le « Je ». Le mot d'ordre se répète dans les oeuvres et c'est lui qui sort le narrateur de son amnésie. « Attendre Godot »<sup>(31)</sup> est un mot d'ordre qui cloue les personnages au milieu de la campagne. « Aller voir ma mère »<sup>(32)</sup> et « m'occuper de Molloy »<sup>(33)</sup> sont aussi des mots d'ordre. Et la dernière phrase du narrateur de *L'Innommable* : « Il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer »<sup>(34)</sup> est aussi sous l'exigence d'un mot d'ordre. L'impératif est si sévère que les deux personnages d'*En attendant Godot* craignent la punition : « Il nous punirait »<sup>(35)</sup>. C'est cette fonction du langage qui oblige les personnages à atteindre l'espace imaginaire.

Deuxièmement, il y a une autre fonction du langage. C'est celle de la permission. Cette fonction du langage apparaît très peu, mais elle ne nous semble pas négligeable. Molloy, à la fin de son parcours, se dit « Molloy pouvait rester, là où il était »<sup>(36)</sup>. Cette phrase lui permet la démission de la quête de sa mère. Elle annule les mots d'ordre et apporte du soulagement.

Troisièmement, le langage fonctionne comme un motif de création de la subjectivité. Dans *L'Innommable*, le narrateur cherche à raconter son histoire à lui et à s'approprier le « Je ». Tous les mots que dit le narrateur sont consacrés à achever cette tâche impossible.

Pour comprendre cette troisième fonction du langage, il faut d'abord saisir que dans *L'Innommable*, la subjectivité, qui est exprimée par le « Je »,



n'est pas immanente au narrateur. Elle est principalement assumée au niveau énonciatif. « Dire je »<sup>(37)</sup>, le narrateur commence par ceci et il se désigne comme « Je » pour un moment. Mais il ne peut pas toujours le maintenir et se pose la question : « Je. Qui ça ? »<sup>(38)</sup>. Le narrateur est ici scindé en deux : le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation. Michel Bernard, en s'appuyant sur la théorie de la psychanalyse lacanienne, exprime clairement cette scission : « L'Innommable s'efforce de faire advenir, dans l'ici de l'énoncé, l'ailleurs de l'énonciation, de faire coïncider en vain le « Je » et le (Je) avec le seul moyen qui s'offre à lui : le langage »<sup>(39)</sup>. Le « Je » signifie le sujet de l'énoncé et le (Je) le sujet de l'énonciation. La caractéristique de *L'Innommable* réside dans la découverte de ce (Je). C'est ce (Je) qui est l'Innommable et exige de s'approprier le « Je ». Le (Je) est un statut du sujet qui précède son articulation en « Je ». Il est donc obligé de poursuivre le « Je » sans avoir la permission de se l'approprier. Non seulement les personnages que fabrique le narrateur : Worm, Mahood, mais aussi les pronoms personnels sur lesquels le narrateur s'appuie : on, nous, tu, ils et « Je » sont fântomes. Le « Je » est toujours hors de portée de narrateur, puisqu'il appartient à l'espace imaginaire. Mais c'est seulement dans la dynamique de dire que le narrateur pourrait se faire connaître. C'est dans cet acte que le narrateur pourrait créer la subjectivité.

*Dire* se traduit ici comme un acte créateur. C'est uniquement dans cet acte de *dire* que le narrateur pourrait se reconnaître. Les phrases deviennent une série de mouvements. Elles s'enchaînent des phrases affirmatives aux phrases négatives, et vice-versa. « J'ai l'air de parler, ce n'est pas moi, de moi, pas de moi »<sup>(40)</sup>. Elles commencent à errer autour de « Je », sans pouvoir l'atteindre, ni pouvoir s'arrêter. C'est ce mouvement de la parole que Maurice Blanchot a appelé la parole errante. Certes, cette

dernière fonction du langage n'offre pas le statut du sujet en tant que « Je » au narrateur, mais elle lui procure un moteur de création de la subjectivité.

### Conclusion

L'apparition flagrante du narrateur dans la trilogie a été la principale réforme des oeuvres de Samuel Beckett à la fin des années quarantes ; les histoires se révèlent fictives. L'espace ouvert, arrière-plan des histoires, était une invention du narrateur, l'espace clos, celui des narrateurs, était aussi un simulacre. Dans *L'Innommable*, c'est seul l'espace imaginaire qui soutient la parole du narrateur. Le narrateur cherche son histoire à lui, mais il n'est plus capable de la raconter. Il ne peut jamais s'approprier le « Je », puisque les mots sont hors de sa portée. L'errance de la parole démarre.

Les fonctionnements particuliers du langage se manifestent ici : l'impératif, la permission et la création de la subjectivité. Les mots d'ordre sont épineux. Ils obligent les personnages à continuer chacun leur quête. Ils sont sévères et exigeants. A l'inverse, il y a des mots qui leur permettent de démissionner de leur quête. Ils soulagent leur peine. Enfin, il y a le fonctionnement du langage qui permet la construction du « Je ». C'est un langage créateur. Les oeuvres de Samuel Beckett sont constituées par le tressage de ces trois fonctionnements du langage.

« Qui parle dans les livres de Samuel Beckett ? Quel est ce « Je » infatigable qui apparemment dit toujours la même chose ? »<sup>(41)</sup>. Cette question peut se résoudre avec le fonctionnement du langage créateur. C'est le (Je) qui parle. Certes, il ne pourrait jamais s'approprier le « Je », mais

cette fonction est toujours en acte. L'acte de *dire* continue éternellement et les mots cheminent autour du « Je ». La subjectivité du narrateur de *L'Innommable* réside dans cet acte. Une fois qu'il a prononcé le « Je », ce n'est plus lui. Il est donc obligé de continuer sa parole. *Dire* est un acte créateur. C'est cette puissance du langage qui supporte les oeuvres de la trilogie de Samuel Beckett.

---

(1) Maurice Blanchot a été le premier commentateur de Beckett avec George Bataille.

(2) *N.R.F.*, N°10, 1953, repris en 1959 dans *Le livre à venir* (Gallimard), rééd. coll. « folio essai » 1986. pp.286-295.

(3) *N.R.F.*, N°100, 1961, repris en 1969 dans *L'entretien infini* (Gallimard) sous le titre de « *Les paroles doivent cheminer longtemps* ». pp.478-486.

(4) *Critique*, N°519-520, spécial Beckett, 1990. pp.635-637.

(5) Maurice Blanchot, d'ailleurs, fini « *Notre épopée* » en reposant la question ; « Mais quelle est cette voix ? ». Cf. *L'entretien infini*, *op.cit.* p.486.

(6) Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, *op.cit.* p.286.

(7) L'expression est de Maurice Blanchot.

(8) Maurice Blanchot, *op.cit.* p.286.

(9) *Ibid.*, p.287.

(10) *Ibid.*, *loc. cit.*

(11) *Ibid.*, p.288.

(12) *En attendant Godot*, Paris, Edition de Minuit, 1951, p.9.

(13) Plusieurs critiques ont mentionné l'espace ouvert et l'espace clos. Voir, par exemple, Ludovic Janvier, « *Lieu Dire* », in *Cahier de l'herne, Samuel Beckett*, Edition de l'herne, 1976, pp.167-190. Cf. aussi Alain Badiou, « *L'écriture du génétique : Samuel Beckett* », in *Conditions*, Paris, Seuil, 1992, pp.329-366.

(14) *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Edition de Minuit, 1958, p.77.

(15) *Molloy*, Paris, Edition de Minuit, 1951, rééd. coll. « double » 1994, p.86.

(16) *Ibid.*, p.87.

(17) *Ibid.*, p.66.

(18) Voir *Malone meurt*, Paris, Edition de Minuit, 1951, pp.73-79.

(19) *Molloy*, *op.cit.* p. 7.

(20) *Malone meurt*, *op.cit.* p. 8.

(21) Cf. *Ibid.*, p. 34.

(22) « Mais quant à traiter cette histoire un peu à fond, avec autant d'inutile ardeur que par exemple celle du soumis, que j'espérais la mienne, proche de la mienne, je n'y ai jamais songé. Et si j'y songe à présent, c'est que mon histoire à moi, je désespère de l'atteindre ». *L'Innommable*, Paris, Edition de Minuit, 1953, p. 42.

(23) *L'Innommable*, *op.cit.* p. 28.

(24) *Le livre à venir*, *op.cit.* p. 289.

(25) Cf. *Malone meurt*, *op.cit.* p. 182.

(26) *Le livre à venir*, *op.cit.* p. 289.

(27) L'expression de Phillipe Vialas. Voir « Figures de l'errance », in *Critique*, *loc.cit.* pp. 719-724.

(28) Voir *Molloy*, *op.cit.* p. 41.

(29) *L'Innommable*, *op.cit.* p. 166.

(30) *Molloy*, *op.cit.* p. 116.

(31) *En attendant Godot*, *op.cit.* p. 131.

(32) *Molloy*, *op.cit.* p. 19.

(33) *Ibid.*, p. 125.

(34) *L'Innommable*, *op.cit.* p. 213.

(35) *En attendant Godot*, *op.cit.* p. 132.

(36) *Molloy*, *op.cit.* p. 124.

(37) *L'Innommable*, *op.cit.* p. 7.

(38) *Ibid.*, p. 83.

(39) Michel Bernard, *Samuel Beckett et son sujet*, Paris, Harmattan, 1996. p. 30.

(40) *L'Innommable*, *op.cit.* p. 7.

(41) Cf. note (6).